

# Las metáforas literalizadas y otros procedimientos de lo fantástico en distintos libros-álbum

Sergio Etkin (UBA) y Flavia Krause (UBA)

Aspectos truculentos, escabrosos y hasta siniestros, como se estudia desde un punto de vista psicoanalítico en Gutiérrez 1992, los ha habido siempre en las grandes obras de la literatura infantil. Sin embargo, creemos que la construcción de situaciones, acontecimientos, y reacciones inquietantes en los textos infantiles parece acompañar, especialmente en nuestro tiempo, los parámetros generales que marcan el tono de la literaturidad actual: en particular, el develamiento de la ilusión lógico-representacionista, el cuestionamiento frente a la transparencia de los signos o el desmontaje de los artificios discursivos en una reflexión metalingüística sobre sus condiciones de producción, circulación y recepción. Para mostrarlo, evaluaremos en las páginas que siguen en qué medida determinados procedimientos y temáticas compartidas por la literatura infantil y la adulta que favorecen la emergencia de lo fantástico en un texto literario operan análogamente en uno y otro ámbito. Lo indagaremos aplicando a la lectura de determinados textos infantiles algunas de las elaboraciones teóricas más clásicas acerca de lo fantástico, construidas en general sobre la base de la literatura para adultos: especialmente, los aportes de Todorov 1981 y Jackson 1986. Entendemos en estas páginas lo fantástico, en los términos de Jackson (op. cit.: 32), no como un género, sino como un modo literario, esto es, como un conjunto de propiedades temáticas, estilísticas y composicionales transversal a diferentes géneros, caracterizados por una ambigua interacción entre elementos naturales y sobrenaturales. El corpus está integrado por una serie de textos infantiles que comparten dos rasgos asociados al fantástico: la literalización de metáforas como procedimiento enunciativo y la temática del desmembramiento; ellos son *Un culete*

*independiente* (1992, 2006, CI en adelante) de José Luis Cortés y Avi; *El corazón y la botella* (2010, CB en adelante), de Oliver Jeffers; y *La bella Griselda* (2010, BG en adelante), de Isol.

### **Literalización de las metáforas**

En un trabajo anterior, analizábamos una forma de literalización de metáforas repetida en distintos relatos infantiles; la dividíamos en tres pasos: afirmación explícita de cierta expresión clave con un significado de diccionario referido a situaciones sobrenaturales –por ejemplo, en BG, “perder la cabeza” por amor–; en segundo lugar, la expresión no debía ser interpretada literalmente según las reglas pragmáticas que operan sobre ella, las cuales exigen entenderla sólo como “un decir”; finalmente, los textos desencadenaban sus historias literalizando tales metáforas y reactivando así sus aspectos oscuros implícitos –en el libro de Isol, las cabezas mutiladas son un hecho–. Esta clase de mecanismos de literalización contribuyen a producir los efectos perturbadores o “subversivos” relacionados con lo fantástico aun dentro de los relatos infantiles. En Botton Burlá (1994: 98; 186), se considera esta técnica como uno de los juegos fundamentales de lo fantástico, junto con el efecto realista, la ambigüedad y la exageración. Para Casas 2010, por su parte, hay tres ámbitos lingüísticos que manifiestan prototípicamente la transgresión fantástica en el discurso: “a) la impertinencia semántica o yuxtaposición de campos semánticos desvinculados; b) la literalización de la metáfora; y c) la ubicuidad de los déicticos”. La literalización de la metáfora como recurso de lo fantástico tiene, sin embargo, un antecedente más lejano en Todorov (1981: 56) y está determinada por su unidad estructural y por ser un rasgo definitorio del género la vacilación que pone en escena entre interpretar los hechos narrados sobre la base de las leyes naturales o tomarlos como acontecimientos sobrenaturales. En este marco, el autor señala como un rasgo dependiente del enunciado “un determinado empleo del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literal-

mente”. Todorov encuentra la forma más extrema de estas asociaciones en aquellos casos en que la relación “es sincrónica: la figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel [...] la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomadas literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia”. Esto es lo que sucede en el centro del relato en CB, como reacción de la niña protagonista frente a la pérdida de su padre: “Entonces se sintió insegura y pensó que debía poner su corazón a salvo. Al menos por un tiempo”, comienza diciendo, e interpretamos la expresión referida al corazón como figurada: la niña necesita protegerse emocionalmente. Sin embargo, en la oración siguiente, la frase se toma al pie de la letra, y con ese valor se mantendrá hasta el final de la historia: “Así que lo metió en una botella y se lo colgó del cuello”. Lo mismo en la literalización de la metáfora de BG: “La princesa Griselda era tan hermosa que hacía perder la cabeza a cualquiera. Y no es sólo un decir”, pero en la ilustración correspondiente a la modalización metaenunciativa “y no es sólo un decir” –también característica de lo fantástico, según Todorov–, vemos a la princesa ilusionada que porta en su mano una cabeza del príncipe, ella también en expresión enamorada. La ilustración enfoca estas expresiones incompatibles respecto de los hechos que las suscitan: así, la conjunción de bruscos desmembramientos de cabezas con expresiones enamoradizas y galantes en ellas resulta desconcertante y refuerza la propuesta de dos mundos diferentes en este libro, la idea de que una es la vida de las personas y otra, la de las cabezas, como segunda realidad que puede evocar, al mismo tiempo, el trasmundo –una persona decapitada no puede estar viva– y el mundo de lo demencial –en el que los sujetos ensimismados conservan reacciones irreconciliables con los efectos “normales” que se esperarían en tales situaciones–. En CI, en cambio, el desmembramiento se opera directamente a través de una personificación: una parte del cuerpo, la

cola, hasta allí normal en cuanto a su índole, se animiza, cobra vida, discute con su poseedor y, dado que el niño al que pertenece sigue portándose mal y al culete lo siguen golpeando, éste decide irse en busca de un mejor destino.

### **Animismo y protonarcisismo infantil**

El hecho sobrenatural en CI, por una parte, involucra un proceso de animización que, de acuerdo con el planteo general de Freud 1919, como etapa primitiva de nuestra especie, constituye una situación, lo mismo que las que se originan en complejos infantiles reprimidos, que favorece particularmente la construcción literaria de lo siniestro. La situación básica en BG puede describirse en términos de animismo: la princesa decapita a sus admiradores a voluntad; es un actor capaz de producir, por su pura fuerza mental, hechos trágicos en el mundo natural, aptitud que Freud estudia a través del concepto de omnipo-tencia del pensamiento, el cual puede reactivar en nosotros esos temores primigenios de la especie. Además, la ilustración nos pone en presencia de cabezas que, mientras vuelan de su lugar, se reanimizan: siguen hablando, halagan a la princesa: “¡Bella!”, “¡Cásate conmigo!”, “¡Ohhh!, ¡¡Qué hermosa!”, “¡Qué bella!”, “¡Hola, preciosa!”, y hasta gestualizan (suspiro), manifestaciones interjectivas que contrastan con las exclamaciones de dolor o tedio –“BRRR”, “chup chup”, “vivíaaooo”– que le generan a Griselda el someterse a baños helados, depilaciones, posiciones de ballet, vocalizaciones repetitivas o beber jugos insípidos, todo para intensificar su belleza. Precisamente, el animismo como creencia primitiva de la especie se corresponde en el nivel de la evolución psíquica individual con el protonarcisismo infantil y el auto-erotismo, según Freud. Estos rasgos se aprecian en BG, desde la tapa del libro, en la que ella aparece contemplando su bella imagen reflejada en su espejo de mano y se explicitan en el cuerpo principal: “Griselda se miraba en el espejo y se ponía contenta. Le gustaba que su hermosura se comentara en todo el reino”. Un rasgo como este podría interpretarse mucho más indirectamente en los otros dos cuentos.

## Desmembramiento

Eugenio Trías (2001: 44) defiende que los miembros separados del cuerpo humano que adquieren vida independiente devienen siniestros. Al respecto, el antecedente más conspicuo es Freud 1919, donde, tras analizar distintas representaciones literarias de mutilaciones en los textos fantásticos, considera como una de las dos fuentes fundamentales de lo unheimlich a “lo siniestro que emana de los complejos infantiles reprimidos del complejo de castración, de las fantasías intrauterinas, etc.”. Jackson (1986: 83s) estudia la cuestión con especial detenimiento: la autora explica los desmembramientos a partir del hecho de que “esta subversión de las unidades del yo es precisamente la que constituye la función transgresiva más radical de lo fantástico [...] presenta elementos discretos en forma yuxtapuesta y luego los vuelve a juntar en combinaciones inesperadas, aparentemente imposibles; de esta manera dirige explícitamente la atención hacia el proceso de representación”. En cuanto a su trabajo con el fenómeno del desmembramiento, estimamos que BG comparte los rasgos de lo fantástico que aprecia Todorov (op. cit.: 51ss) en *La nariz* de Gogol, pues ambos cuentos no nos permiten que la lectura descansa ni en un andamiaje maravilloso, ni en uno alegórico. Analicémoslo en detalle sobre la base de una serie de citas tomadas de Todorov (op cit.: 164): “*La nariz* de Gogol constituye un caso límite. Este relato no cumple la primera condición de lo fantástico, la vacilación entre lo real y lo ilusorio o imaginario, con lo que desde el primer momento se ubica en el terreno de lo maravilloso”. Esto se verifica, en realidad, en los tres cuentos analizados: no responde a las leyes conocidas de la naturaleza, ni que las cabezas se desprendan del resto del cuerpo al contemplarse un objeto bello; ni que un corazón se salga del cuerpo por un tiempo para protegerlo de una realidad sumamente angustiante; ni que una cola pueda elegir marcharse por su cuenta al sentirse maltratada.

Continuidad del sentido figurado en otros ítems léxicos

Todorov (ibíd.) señala luego que “varias otras propiedades del texto sugieren un punto de vista diferente y, en particular, el de la alegoría. Se trata, en primer lugar, de las expresiones metafóricas que reintroducen la palabra nariz: se convierte en apellido (Sr. Minariz); se le dice a Kovaliov, héroe del relato, que no se privaría de nariz a un hombre respetable; y por fin, ‘tomar la nariz’ se convierte en ‘dejar con la nariz’, expresión idiomática que en ruso significa ‘dejar pasmado’. Por lo tanto, el lector tiene algún motivo para preguntarse si, también en otros momentos, la nariz no tiene algún otro sentido ajeno al literal”. En BG esto es especialmente acusado, dado que en el cuento la literalización de la metáfora de base se refuerza con una ininterrumpida reflexividad metalingüística en el nivel lexical, que toma un cariz lúdico en algunos momentos, más trágico, en otros: primero, los sucesos traumáticos en cuestión ocurren especialmente “en los bailes de la corte” – “corte” designa el entorno del rey en femenino; pero su homónimo principal significa acción y efecto de cortar en masculino–; “los reinos se iban quedando acéfalos”; dejan de invitarla a las “coronaciones”. Las cabezas que antes ella hacía “rodar”, ahora la van a “rodear”; hasta sus sirvientes no la miran “por temor a descabezarse”; y el juego favorito de la hija de Griselda son los “rompecabezas”. No podemos confiar del todo en este narrador que no cesa de jugar con las palabras. Nada similar hay en los otros dos cuentos.

### **Distancia respecto de un mundo maravilloso**

Establece también Todorov (ibíd.) que “el mundo descrito por Gogol no es en absoluto un mundo de lo maravilloso, como podría esperarse; es, por el contrario, la vida de San Petersburgo en sus detalles más cotidianos [...] los elementos sobrenaturales no estarían para evocar un universo distinto del nuestro”. En el mismo sentido, resulta bastante claro que BG, un texto más bien perturbador y desencantado, relato oscuro de un narrador poco fiable que mezcla a cada paso fantasía con realidad, tragedia con comedia, gravedad con in-

diferencia, y exige la mayor actividad de parte del lector para dotar la historia de sentido, no exhibe ningún componente de lo maravilloso tradicional, tal como lo define por ejemplo Jackson a través de rasgos como la impersonalización del narrador, el relato de hechos acabados, no cuestionados, sin compromiso emocional, o el desaliento de la participación del lector, reducido a la pasividad. El trasfondo verosímil, “mimético” en los términos de Jackson, se aprecia, a nuestro juicio, en los tres cuentos: en CI, una casa, una madre algo estresada, un niño caprichoso que hace lío sin parar; en CB, la historia contiene pocos sucesos, pero hay varias escenas de intimidad familiar: leer en el living padre e hija, ir juntos al mar a ver las estrellas, que se multiplican en los márgenes del libro, en el papel que limita con la tapa y la anteportada: no hay hechos sobrenaturales en esto. En BG, hay un único hecho sobrenatural y es el del desmembramiento; el resto de los sucesos son verosímiles, a pesar de pertenecer a una aparente historia de princesas. Un marco como este es apto para generar efectos siniestros, como explica Freud (op. cit.: 12), cuando se detiene en dar cuenta de por qué no en todos los casos la representación de la presencia de un doble o la de una mutilación, entre otros temas, genera un efecto siniestro, estrategia que toma su forma más perfecta, según Freud, cuando el escritor consigue “dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto”.

### **Ausencia de interpretación alegórica**

Como es sabido, esta es también la primera condición de lo fantástico de acuerdo con Todorov (1981: 24ss): la región de lo fantástico está dentro de lo sobrenatural que acaece en un marco de realismo –el texto ha de obligar al lector “a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados”–, al tiempo que se impide tanto una lectura

alegórica –ya que en ella el lector “bien sabe que no debe tomarlos al pie de la letra”– como una interpretación poética –donde todo es cuestión “de una secuencia verbal que debe ser tomada como tal, sin tratar de ir más allá de las palabras”–. Ahora, consideremos el tramo final de la cita de Todorov sobre Gogol: “el lector, perplejo, se detiene. La interpretación psicoanalítica (la desaparición de la nariz significa, al parecer, la castración), aun cuando fuera satisfactoria, no tendría sentido alegórico, ya que nada en el texto nos lleva explícitamente a ella. Además, la transformación de la nariz en persona no quedaría explicada. [...] el lector tiene, frente a los acontecimientos, una impresión de gratuidad que contradice una exigencia de sentido alegórico. [...] La imposibilidad de atribuir un sentido alegórico a los elementos sobrenaturales del cuento nos remite al sentido literal. En este nivel, La nariz se convierte en la encarnación pura del absurdo, de lo imposible [...] Lo que Gogol afirma es precisamente el sinsentido”. En BG, consideramos que lo alegórico es débil y predomina la “gratuidad” y el sinsentido de la situación antes que la posibilidad de reinterpretarla simbólicamente. La cabeza en sí misma es seguramente un potente símbolo cultural: símbolo de razón, de jefatura, de lo que es nuclear, etc. Pero ninguna de estas interpretaciones se desarrolla alegóricamente en el texto: las cabezas que se pierden, no se recuperan; pueden ser coleccionadas o, peor, adornos, como trofeos de caza, en las paredes –contra toda la gravedad que la mutilación de la parte más sensible y pensante de nuestro cuerpo supone–; a lo trágico evocado por una decapitación real se oponen, además, los gestos tranquilos y simpáticos que quedan en la cara de los decapitados. En CI, la alegoría es igualmente pobre. El simbolismo de los traseiros no es que no exista para nosotros, y está asociado especialmente con lo que sale mal, pero nada de esto se trabaja alegóricamente en el texto. Si algo encarna la animización de la cola en el cuento es la posibilidad, más o menos inquietante, de que nuestro cuerpo deje de respondernos, de que una parte se desmiembre si la descuidamos. Pero la parte elegida no parece tener nada de especial para el relato:



es la principal damnificada dada la indisciplina del niño, pero esto resulta más bien escaso como motivo. Se refuerza esta misma idea en Jackson (1986: 85): “Alicia, el personaje de Carroll, sufre encogimientos, elongaciones, virtual desaparición, pero estas metamorfosis no modifican su sensibilidad. La mano, de Maupassant, La nariz, de Gogol [...] aluden a partes de cuerpos que tienen vida propia, pero que no significan nada”. En cambio, en CB, la alegoría domina la historia completa. En el cuento, la pérdida del ser querido, el padre de la niña, cobra la forma más penosa imaginable: el padre que muere es uno que parecía haber edificado con su hija una relación llena de amor sobre la base de la enseñanza, el diálogo, el paciente compartir. La niña, que al comienzo “tenía la cabeza llena de curiosidad por todas las maravillas del mundo, llena de imaginaciones”, guardó su corazón en una botella “al menos por un tiempo” y la pesada carga “se la colgó del cuello”. Sin su corazón la abulia la domina: se olvida de todo, ya no se fija en nada, pierde su “curiosidad”. Pero la botella con su corazón dentro seguirá representando el objeto central del relato, en el desarrollo alegórico: la niña “no prestaba mucha atención a nada... excepto a lo pesada... e incómoda que se había vuelto la botella”, sacrificio frente al cual el único consuelo es que “al menos su corazón estaba a salvo”. Es decir, el amor, el entusiasmo, las ganas de vivir, no están muerto, sino guardados hasta que pase el angustioso temporal. La recuperación llega por el encuentro de la apesadumbrada hija, ya mayor, con una nueva niña “que todavía sentía mucha curiosidad por el mundo”, frente a la cual se queda sin respuestas, para dar las cuales “le hacía falta su corazón”. Decide, pues, “sacarlo de la botella” pero ya se había olvidado de cómo hacerlo: “la botella no podía romperse”. Sólo la segunda niña encuentra un recurso que sí puede funcionar, gracias al cual “el corazón regresó a su lugar” y el sillón de la protagonista primera, símbolo, a su vez, del padre amado, “ya no estuvo tan vacío. Aunque la botella sí”. Lo que tenemos que observar, entonces, es que la metáfora literalizada del corazón blindado a la pena se despliega desde que se presenta hasta el final de la obra, esto es, obtiene

un completo desarrollo alegórico: el efecto fantástico se debilitado por completo por obra de la alegoría y de la intención didáctica que aparece en distintos lugares del libro.

### **Punto de partida en el acontecimiento sobrenatural**

El comienzo del cuento infantil de Isol puede parangonarse con las consideraciones de Todorov (op. cit.: 123s) acerca de La metamorfosis de Kafka: como en él, “el acontecimiento extraño no aparece luego de una serie de indicaciones indirectas, como el pináculo de una gradación, sino que está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural; La metamorfosis parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural”. En CI y CB, el desprendimiento de las partes del cuerpo ocurre cuando la historia ya está avanzada y esto amortigua la extrañeza que puede sentir el lector, además de que pronto hay cierta reconstrucción tranquilizadora, como la de los cuentos maravillosos, cuando el culote o el corazón terminan volviendo a su sitio. En BG, las cabezas se desprenden del cuerpo de golpe y sin vuelta atrás –y esto se presenta, al mismo tiempo, como algo no del todo extraño, en la medida en que el narrador no intenta explicarlo: como en el relato de Kafka, “lo que más sorprende es la falta de sorpresa” y como algo sumamente extraño y trágico, en especial cuando comprobamos las reacciones de los personajes secundarios de la historia: las otras mujeres que se horrorizan ante el cuadro de las cabezas de sus hombres rodando por todas partes, y el pueblo le cierra las puertas y las ventanas a la princesa para evitar que se produzca el maleficio. Esta “naturalización” del hecho sobrenatural de la historia toma para Todorov la forma de una “adaptación”, alejada por igual de la vacilación y de lo maravilloso, en el relato de Kafka: lo mismo que en BG, muy pronto nos acostumbramos a cómo son las cosas dentro de esas diégesis y ya no cuestionamos el hecho sobrenatu-

ral en sí; lo aceptamos a pesar de su carácter de lastre, que no lleva a nada y no tiene solución. BG carece absolutamente de instancias mágicas: hadas, brujas, hechiceras. Se convive con un maleficio que no es un maleficio porque se produce sin causa, sin responsables, sin sentido (sinsentido). Como plantea Jackson (1986: 82), “a partir del fantasy post-romántico (como opuesto al feérico) [...] los cambios carecen de contenido, y progresivamente se dan con independencia de la voluntad o el deseo del sujeto. Como en *La metamorfosis* de Kafka, las transformaciones físicas simplemente ocurren”. En CI lo que prima es la intención moralizante: el mal comportamiento que no es controlado por el adulto recibe, no obstante, una lección desde el propio cuerpo que produce en el niño un reconocimiento general de final feliz: el culete retorna al producirse el arrepentimiento del pequeño travieso, que se vuelve un modelo de buena conducta de allí en adelante. CI, si bien añade un componente sobrenatural no alegórico que podría favorecer lo fantástico, lo hace en forma muy débil, por privilegiar, en última instancia, la moraleja y el contraste ridículo de que se nos rebele una de las partes en apariencia más insignificantes de nuestro cuerpo: es absurdo pero simpático ver tanta resolución en unas posaderas.

### **Evaluaciones finales**

A partir de los elementos evaluados, consideramos que los tres cuentos analizados participan en distinto grado de los rasgos propios del modo fantástico. Decimos esto porque las tres obras verifican en diferente medida los caracteres prototípicos de lo fantástico que aislamos a partir de las elaboraciones de Freud, Todorov y Jackson: (1) literalización de las metáforas; (2) animismo y protonarcisismo infantil; (3) desmembramiento; (4) continuidad del sentido figurado en otros ítems léxicos; (5) distancia respecto de un mundo maravilloso; (6) ausencia de interpretación alegórica; (7) punto de partida en el acontecimiento sobrenatural. BG es el cuento que satisface al máximo estos parámetros: todos ellos se encuentran en la obra. Es más, hemos

argumentado a favor de que el cuento comparte un terreno afín al de las obras más representativas de la literatura que surge en el siglo XX como derivación contemporánea del fantástico, como *La nariz* de Gogol o *La metamorfosis* de Kafka. Los otros dos cuentos, CB y CI despliegan sólo algunos de estos rasgos: en el primero, el despliegue de una alegoría que atraviesa todo el texto debilita el peso de los componentes fantásticos que contiene: desmembramiento y metáfora literalizada, entre otros; en el segundo, la intención moralizante ocupa el lugar central, y la fuerza de la moraleja prevalece sobre sus elementos fantásticos, como la gratuidad de la situación sobrenatural que plantea. Jackson (1986: 85) señala que “el aumento, la disminución o la re-construcción de diversas partes del yo abundan en los *fantasy* alegóricos y satíricos, en donde relativizan la percepción o presentan un espléndido mundo nuevo. El fantástico puro, sin embargo, tiene pocas transformaciones deliberadas. Los cambios son, sin significado. No hay un esquema teleológico global que asigne contenido a la transformación”. En este sentido, concluimos que CB se instala en la alegoría, CI comparte elementos lúdicos y hasta algo grotescos con lo satírico y BG despliega la mayor cantidad de dispositivos propios de lo fantástico, merced a los cuales propone a niños y grandes de nuestro desencantado tiempo global, marcado por el resquebrajamiento de la comunidad y por el aislamiento del hombre al amparo de su destreza tecnológica, la dislocación y el sinsentido que amenazan a las relaciones sociales.

#### *Bibliografía*

Botton Burlá, Flora (1994). *Los juegos fantásticos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Casas, Ana (2010). “La transgresión lingüística y el microrrelato fantástico”. En *resúmenes para el Coloquio Internacional de Estudios Hispánicos. Espejos y prismas: Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*, Universidad Eötvös Loránd - Instituto Cervantes, Budapest 26-27 de abril de 2010, en [http://www.eltespanyol.hu/home/index.php?lang=ES&content=conference\\_presenters&id=21](http://www.eltespanyol.hu/home/index.php?lang=ES&content=conference_presenters&id=21), con acceso el 21 de junio de 2011.

- Etkin, Sergio y Krause, Flavia (2011). "Acerca del recurso a la literalización de las metáforas en tres relatos infantiles". Ponencia para el Congreso Salta.
- Freud, Sigmund (1919). "Lo siniestro" En *Freud total*. Sigmund Freud: Obras Completas, 1.0 (versión electrónica).
- Grassa Toro, Carlos (2009). "La literatura útil. Fábulas antiguas y modernas". En *Antología del I Encuentro Internacional de Estudio y Debate "Literatura Infantil y Matices"*, Tarazona (Zaragoza), Fundación Tarazona Monumental.
- Gutiérrez Sánchez, Gerardo (1992). *Estudio psicoanalítico de cuentos infantiles*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos.
- Nava Hernández, Marisol (2009). "Creando el embrujo (el cuento fantástico mexicano de los cincuenta: temas y discurso)", en Teresa López Pellisa y Fernando Moreno Serrano (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid), Madrid, Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 266-280.
- Quinlan Maurice (1967). "Swift's use of literalization as a rhetorical device", *PMLA*, vol. 82, N° 7, dec. 1967.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia.
- Tomassini, Graciela (2006). "De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua". En *El cuento en Red*. Revista electrónica de teoría de la ficción breve, N° 13, primavera de 2006, con acceso el 5 de julio de 2011.
- Trías, Eugenio (2001). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.